

παραχωρήσεων που ετοιμαζόμασταν να κάνουμε στη Ζυρίχη (εκτός από τους στρατιωτικούς όρους).

Επίσης πρέπει να υπάρχει, αν έχουν φυλάξει και δεν τον έχουν καταστρέψει το φάκελο της εποχής εκείνης, επιστολή μου, από την Πρεσβεία μου στο Λονδίνο, στον Αβέρωφ της Πέμπτης 25 Δεκ. 1958 με αριθμό εμπιστευτικού πρωτοκόλλου 357.918. Αυτός ο αριθμός θεωρήθηκε από τον Αβέρωφ μεγάλη προδοσία, υποθέτω γιατί τον εμπόδιζε να ξεχάσει το γράμμα μου στην τσέπη του. Αυτά για τις πρώτες αντιδράσεις μου, οι οποίες είχαν αποτέλεσμα να αποκλεισθώ από τη συνδιάσκεψη της Ζυρίχης. Υπήρχαν όμως και χειρότερα: οι στρατιωτικοί όροι προς όφελος των Τούρκων. Γι' αυτούς κάτι έμαθα εξ ακοής στο Λονδίνο από συνάδελφο που είχε περάσει από τη συνδιασκεπτόμενη Ζυρίχη.

Τότε σκέφθηκα σοβαρά να παραιτηθώ. Έμεινα δυο νύχτες άγρυπνος. Ο λόγος που βάρυτε τελικά στην κρίση μου και με εμπόδιζε να το πράξω ήταν ότι εκεί που είχαμε καταντήσει, θα ωφελούσα μόνο το Κ.Κ. και την «Εστία».

Από τα χρόνια εκείνα ως τώρα και Κύριος οίδε για πόσον καιρό ακόμη η ένωση δεν μπορεί να σημαίνει παρά διαμελισμό του νησιού. Αυτό το αποσιωπούν και ο Γρίβας και οι διάφορες «Εστίες» και άλλοι δήθεν υπερπατριώτες που προσπαθούν να κάμουν τις δουλίτσες τους ρίχνοντας στάχτη στα μάτια του απλοϊκού κοσμάκη.

1984, 1986

Edmund Keeley

Ο ΣΕΦΕΡΗΣ ΚΑΙ Η «ΜΥΘΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟΣ»

ΟΙ ΟΙ ΕΙΔΙΚΟΙ ΤΗΣ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ αναγνωρίζουν τους περιορισμούς που τίθενται στην εκμάθηση μιας ξένης παράδοσης, όταν βασίζεται μόνο στη μετάφραση: μέρος της αποστολής τους είναι να διαρρήξουν τους περιορισμούς αυτούς και να αποκτήσουν άμεση πρόσβαση στις λογοτεχνίες που τους ενδιαφέρουν, προσεγγίζοντάς τες απευθείας στο πρωτότυπο. Ωστόσο, το απρόσιτο των Νέων Ελληνικών – το γεγονός ότι διδάσκονται σε τόσο λίγα αμερικανικά πανεπιστήμια¹ – κατά κανόνα αποκλείει αυτό το είδος της άμεσης πρόσβασης ακόμη και για τον επαγγελματία ειδικό της Συγκριτικής Φιλολογίας: αλλά κι εκείνοι οι αναγνώστες που δεν έχουν παρόμοια δέσμευση και οι οποίοι, παρ' όλ' αυτά, έχουν αρχίσει να αναγνωρίζουν πως μια συναρπαστική παράδοση είναι ακόμα κρυμμένη πίσω από ένα γλωσσικό φράγμα, λίγο-πολύ αδιαπέραστο, δεν μπορούσαν παρά να εξαρτώνται από αγγλόφωνους εκδοτικούς παράγοντες ή κριτικούς, που κι αυτοί επίσης ήταν εξαρτημένοι από τα μεταφρασμένα κείμενα. Οι παραμορφωτικές συνέπειες υπήρξαν μερικές φορές βαρύτατες: αυτό αφορά τον

1. Αν και η παρατήρηση αυτή έγινε το 1968, όταν ετούτο το δοκίμιο ανακοινώθηκε στο Πανεπιστήμιο του Maryland, στο συμπόσιο για τη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία που έγινε την άνοιξη εκείνης της χρονιάς, ισχύει ακόμη, παρά το γεγονός ότι αυξήθηκαν κάπως τα πανεπιστημιακά προγράμματα σύγχρονης ελληνικής γλώσσας και λογοτεχνίας, όπως, λ.χ., στο Harvard, στο Princeton, στο University of Minnesota, στο Ohio State University, στο University of Florida (Gainesville), στο Queens College, στο Wayne State University και στο University of Utah.

Καβάφη, τον Σικελιανό, τον Καζαντζάκη, αλλά ίσως τον Γιώργο Σεφέρη περισσότερο απ' όλους, γιατί, όπως φαίνεται, υπήρξε ιδιαίτερα ευάλωτος στις προκαταλήψεις των αγγλόφωνων ερμηνευτών του, οι οποίοι βρήκαν ένα μεγάλο μέρος του έργου του τόσο συγγενικό με την ιδεολογία και την ποιητική που θαυμάζουν περισσότερο στη δική τους παράδοση, ώστε έτειναν να υποτιμούν τα πιο ελληνικά —καμιά φορά και τα πιο γνήσια— στοιχεία του έργου του. Στο δοκίμιο αυτό σκοπεύω, μεταξύ άλλων, να επανεξετάσω αυτές τις προκαταλήψεις (ή αυτό που μερικοί θα αποκαλούσαν φυσιολογικές προτιμήσεις) και τις διαστρεβλώσεις που συνεπέφεραν, με την ελπίδα ότι θα προκύψει μια εκτίμηση του έργου του Σεφέρη λιγότερο περιορισμένη από αυτήν που κυριαρχεί σήμερα στον αγγλόφωνο κόσμο. Εφόσον υπήρξα κι εγώ θύμα των προκαταλήψεων που έχω κατά νου, η προσπάθεια αυτή θα είναι, κατά κάποιον τρόπο, ένας αυτοέλεγχος, μια επανεξέταση των δικών μου αλλοιώσεων στο παρελθόν, επιβεβλημένη από την επί σειράν ετών ανανεούμενη οικειότητά μου με τα πρωτότυπα κείμενα του ποιητή, που απαιτούσε η συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων του στα αγγλικά².

Το πρώτο πράγμα που συνειδητοποιεί κανείς ξαναδιαβάζοντας όλο το έργο του Σεφέρη στο πρωτότυπο, είναι ο αριθμός των όχι πολύ γνωστών αλλά εκπληκτικών ποιημάτων που είναι κρυμμένα στη μια ή την άλλη συλλογή, ιδιαίτερα από το *Τετράδιο Γυμνασμάτων* ως το *Ημερολόγιο Καταστρώματος, Γ'*. Φυσικά, δεν είναι ο Σεφέρης που ευθύνεται γι' αυτό το κρύψιμο, και τα εν λόγω ποιήματα φαίνονται ως μη γνωστά επειδή δεν εμφανίζονται στις διάφορες εκλογές ποιημάτων του σε αγγλική μετάφραση, περιλαμβανομένης και της εκλογής των Keeley - Sherrard στο *Six Poets of Modern Greece*³. Έχει, πράγματι, κανείς την εντύπωση πως υπήρξε κάποιο είδος συνωμοσίας εκ μέρους των αγγλόφωνων εκδότων του Σεφέρη να αφήσουν έξω εκείνα τα ποι-

2. Αναφέρομαι στην έκδοση του 1967 (Princeton University Press and Jonathan Cape). Η έκδοση αυτή συμπληρώθηκε το 1969 και το 1982 αναθεωρήθηκε και επεκτάθηκε με νέο τίτλο: *George Seferis: Collected Poems*.

3. Η ανθολογία αυτή είναι τώρα εξαντλημένη. Μία παραπλήσια, με πέντε ποιητές και αναθεωρημένη εκλογή από το έργο του Σεφέρη, εξεδόθη από την Denise Harvey Inc. (Αθήνα, 1981) με τίτλο *The Dark Crystal*, και από το Princeton University Press (1981) με τίτλο *Voices of Modern Greece*. Άλλες σχετικές εκλογές είναι: *The King of Asine and Other Poems*, μετάφρ. Bernard Spencer, Nanos Valaoritis and Lawrence Durrell (Λονδίνο, 1948), *Poems*, μετάφρ. Rex Warner (Λονδίνο και Βοστώνη, 1961), και εκλογή από το έργο του Σεφέρη στο *Modern Greek Poetry*, μετάφρ. Kimon Friar (Νέα Υόρκη, 1973).

ήματα που δεν πολυταιριάζουν με τα κλασικιστικά, μυθικά και ελιτιστικά πρότυπα που έκαναν το έργο του άμεσα ελκυστικό όταν πρωτοεμφανίστηκε στην Αγγλία το 1948: λησμονημένα ποιήματα όπως το «Piazza San Nicolò», η «Αφήγησή» και το «Les anges sont blancs», για να αναφέρω παραδείγματα από μια μόνο συλλογή, το *Ημερολόγιο Καταστρώματος, Α'*, που τώρα μου φαίνεται η πιο αξιόλογη συλλογή του Σεφέρη μετά το *Μυθιστόρημα*⁴. Θα μιλήσω πιο κάτω για τους λόγους που με κάνουν να το πιστεύω· η άποψή μου εδώ είναι πως ο αγγλόφωνος αναγνώστης της ποίησης του Σεφέρη θα στηριζόταν σε πολύ μικρή βάση για να διαμορφώσει γνώμη, είτε έτσι είτε αλλιώς, διότι και οι τρεις εκλογές, από αυτή τη συλλογή, που έχει στη διάθεσή του⁵ περιλαμβάνουν, όλες μαζί, λιγότερα από τα μισά ποιήματα του τόμου· και μολονότι οι συγκεκριμένες αυτές επιλογές είναι μάλλον ποιητικές και φανερά τυχαίες για να στηρίξουν την εκδοχή της συνωμοσίας, μου δημιουργούν πράγματι την εντύπωση μιας μεροληπτικής προτίμησης. Και τα τρία ποιήματα που προμνημονεύτηκαν δίνουν την εντύπωση ότι μεταφράζουν μια έντονα βιωμένη εμπειρία σε γενικά σύμβολα που δεν έχουν εμφανή κλασικά, μετακλασικά ή νεοκλασικά προηγούμενα, και το αρτιότερο από τα τρία, η «Αφήγησή», δεν προσφέρει στον αναγνώστη κανένα σταθερό σημείο αναφοράς ακόμη και σε προσωπικό προηγούμενο: το σύμβολο είναι τελείως αυθυπόστατο, γιμνό από κάθε φιλολογική, μυθική, ακόμη και γεωγραφική αναφορά, ανεπηρέαστο από κάθε υποδηλούμενο ή ρητό σχόλιο εντός του ποιήματος, κατασκευασμένο εντούτοις με εκείνο το είδος ακρίβειας που καθιστά το νόημά του δραματικό και συνάμα διακριτικό.⁶

4. Η γνώμη αυτή, του 1968, δεν αντιμετωπίζει το πολύ αξιόλογο ποίημα του Σεφέρη «Κίχλη» ως αυτοτελή συλλογή, και διατυπώθηκε πριν μου δοθεί ο αναγκαίος χρόνος να αρμολώσω τα Τρία κρυφά ποιήματα που πρωτοεμφανίστηκαν στα ελληνικά τον Δεκέμβριο του 1966. Τώρα θα την τροποποιούσα δηλώνοντας πως υπήρξε το προϊόν ενός ενθουσιασμού που προκάλεσε η επανακαάλυψη αρκετών λησμονημένων ποιημάτων του Σεφέρη κι ότι δεν θα έπρεπε να εκληφθεί ως μειωτική για ένα μεγάλο μέρος εξαιρετικά υψηλής ποιότητας που εμφανίστηκε μετά το *Ημερολόγιο Καταστρώματος, Α'*.

5. Το 1968 (βλ. σημ. 3, πιο πάνω).

6. Υπάρχει ένα σχόλιο εκτός του ποιήματος που συνιστά μια κάποια μυθική γενεαλογία για την κεντρική μορφή του ποιήματος: ο Σεφέρης, στο «Ένα γράμμα για την «Κίχλη»» (σ. 502), μας λέει ότι «ο άνθρωπος που "πηγαίνει κλαίγοντας" είναι ένα σκίτσο grotesco του Ελπίφρα· ίσως μάλιστα να είναι αυτός ο πιο συγγενικός με τον ομώνυμο της «Κί-

Αυτός ο άνθρωπος πηγαίνει κλαίγοντας
 κανείς δεν ξέρει να πει γιατί
 κάποτε νομίζουν πως είναι οι χαμένες αγάπες
 σαν αυτές που μας βασανίζουνε τόσο
 στην ακροθαλασσιά το καλοκαίρι με τα γραμμόφωνα.

Οι άλλοι άνθρωποι φροντίζουν τις δουλειές τους
 ατέλειωτα χαρτιά παιδιά που μεγαλώνουν, γυναίκες
 που γερνούνε δύσκολα
 αυτός έχει δυο μάτια σαν παπαρούνες
 σαν ανοιξιάτικες κομμένες παπαρούνες
 και δυο βρυσούλες στις κόγχες των ματιών.

Πηγαίνει μέσα στους δρόμους ποτέ δεν πλαγιάζει
 δρασκελώντας μικρά τετράγωνα στη ράχη της γης
 μηχανή μιας απέραντης οδύνης
 που κατάντησε να μην έχει σημασία.

Άλλοι τον άκουσαν να μιλά
 μοναχό καθώς περνούσε
 για σπασμένους καθρέφτες πριν από χρόνια
 για σπασμένες μορφές μέσα στους καθρέφτες
 που δεν μπορεί να συναρμολογήσει πια κανείς.
 Άλλοι τον άκουσαν να λέει για τον ύπνο
 εικόνες φρίκης στο κατώφλι του ύπνου
 πρόσωπα ανυπόφορα από τη στοργή.

Τον συνηθίσαμε είναι καλοβαλμένος και ήσυχος
 μονάχα που πηγαίνει κλαίγοντας ολοένα
 σαν τις ιτιές στην ακροποταμιά που βλέπεις απ' το τρένο
 ξυπνώντας άσχημα κάποια συννεφιασμένη αυγή.

Τον συνηθίσαμε δεν αντιπροσωπεύει τίποτε
 σαν όλα τα πράγματα που έχετε συνηθίσει

χλης"». [Για περισσότερα σχόλια βλ. «Μια σκηνοθεσία για την "Κίχλη"», Δοκίμες, Β',
 Ίκαρος, 1974].

και σας μιλώ γι' αυτόν γιατί δε βρίσκω
 τίποτε που να μην το συνηθίσατε·
 προσκυνώ.

Αυτό που, πρώτ' απ' όλα, κάνει το ποίημα να ξεχωρίζει, είναι ο χα-
 ρακτήρας του δεσπόζοντος συμβόλου: αυτός ο μυστηριώδης άντρας
 που περπατάει στους δρόμους κλαίγοντας συνεχώς. Οι νύξεις ως προς
 το γιατί κλαίει κλιμακώνονται μέσα στο ποίημα — από τις χαμένες
 αγάπες που αναφέρονται στους πρώτους στίχους του ποιήματος, στις
 σπασμένες μορφές μέσα στους καθρέφτες ως εκείνες τις εικόνες φρί-
 κης στο κατώφλι του ύπνου— μέχρι που δείχνει να παίρνει πάνω του
 το βάρος όλων των περασμένων θλίψεων του κόσμου ή, αν όχι τις θλί-
 ψεις του κόσμου, τουλάχιστον «τον καημό της Ρωμοσύνης» που, κα-
 τά την άποψη του Σεφέρη, χαρακτηρίζει καλύτερα απ' οτιδήποτε άλ-
 λο την ελληνική εμπειρία. Ωστόσο, καθώς ο ποιητής προβάλλει αυτές
 τις νύξεις στο νόημα του συμβόλου, μας λέει επίσης πως ο άνθρωπος
 είναι η «μηχανή μιας απέραντης οδύνης που κατάντησε να μην έχει
 σημασία» και η ειρωνεία αυτής της κατάστασης — μιας ξεκάθαρα ση-
 μαντικής θλίψης που έχει χάσει κάθε σημασία— οικοδομείται επίσης
 μέσω του ποιήματος ως το αιφνιδιαστικό τέλος, όταν ο ποιητής, με
 μια ανεπαίσθητη αλλαγή της αντωνυμίας περνάει από μια επιφανειακή
 γενικότητα σε μια συγκεκριμένη αντιπαράθεση με τον αναγνώστη:

Τον συνηθίσαμε δεν αντιπροσωπεύει τίποτε
 σαν όλα τα πράγματα που έχετε συνηθίσει
 και σας μιλώ γι' αυτόν γιατί δε βρίσκω
 τίποτε που να μην το συνηθίσατε·
 προσκυνώ.

Βλέπουμε τώρα ότι ο απέραντος πόνος του άντρα που κλαίει έχει χά-
 σει κάθε σημασία γιατί εμείς μακαρίως τον συνηθίσαμε. Αυτό το φορ-
 τισμένο με θλίψη μας σύμβολο άδειασε από το νόημά του αφού απερι-
 τισμένο με θλίψη μας έδειξε να καταλήγει να μη σημαίνει
 σκέπως το πήραμε ως δεδομένο, κι έτσι καταλήγει να μη σημαίνει
 τίποτε για μας· αλλά στην περίπτωση που ο αναγνώστης θα επανα-
 παυθεί μακαρίως επειδή κατάλαβε αυτή την ειρωνεία, ο ποιητής
 απευθύνεται σ' αυτόν με τους τρεις τελευταίους στίχους για να του
 θυμίσει πόσα πράγματα εκλαμβάνει ως δεδομένα· όχι μόνο τη θλίψη

του άντρα που κλαίει αλλά κι οτιδήποτε άλλο. Είναι δύσκολο να θυμηθεί κανείς πιο δραματική περίπτωση ποιητή που φέρνει τον αναγνώστη του κατευθείαν μέσα στη δράση του ποιήματος, από τότε που ο Eliot χρησιμοποίησε το στίχο του Baudelaire: «You! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!» στο τέλος της πρώτης ενότητας της Έρημης Χώρας. Αλλά ο τρόπος του Σεφέρη είναι λιγότερο φιλολογικός και γι' αυτό πιο συγκινητικός, ιδιαίτερα αν θυμηθούμε ότι το ποίημα γράφτηκε κατά τη διάρκεια εκείνων των εξαιρετικά μακάρων μηνών που προηγήθηκαν της έκρηξης του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου. Αυτός ο άνθρωπος των θλίψεων, καθώς και η διάθεσή μας απέναντί του, γίνονται έτσι μεταφορικές αποκαλύψεις μιας ειδικά τραγικής στιγμής μέσα στο χρόνο της σύγχρονης ιστορίας: αυτό το είδος επικαιρότητας βρίσκεται πίσω από τα πιο δραστικά σύμβολα του Σεφέρη.

Πώς είναι δυνατόν ένα τόσο λαμπρό ποίημα του Σεφέρη να διέφυγε της προσοχής των αγγλόφωνων μεταφραστών; Ίσως, υποπτεύεται κανείς, επειδή δεν ανήκει στο είδος των ποιημάτων που αναζητούσαν για να φέρουν τον Σεφέρη κοντά σε έναν κόσμο του οποίου η εικόνα της Ελλάδας βασίζεται ακόμη, σε πολύ μεγάλο βαθμό, στις κλασικές και νεοκλασικές πηγές⁷. Το ποίημα που αναζητούσαν είναι το τελευταίο της ίδιας συλλογής, «Ο βασιλιάς της Ασίνης» – ένα ποίημα που έδωσε τον τίτλο της πρώτης εκλογής από το έργο του Σεφέρη στα αγγλικά. «Ο βασιλιάς της Ασίνης» είναι κι αυτό ένα ποίημα που εν μέρει αφορά μια «σύγχρονη θλίψη», αλλά χειρίζεται το θέμα με έναν τρόπο προσιότερο ενδεχομένως στην αγγλοσαξονική φιλολογική ευαισθησία, τη γαλουχημένη με το έργο του Eliot και του Pound: το ποίημα έχει μότο από τον Όμηρο, ένα περίπλοκο μυθικό πλαίσιο, ενός ποιητή-persona που ελέγχει τον τόνο και το θέμα, και ούτω καθεξής. Δεν αρνούμαι πως με τον τρόπο του είναι ένα λαμπρό ποίημα όπως ελπίζω να καταδείξω παρακάτω· απλώς θέλω να υποδείξω πως πρόκειται για ένα κάπως διαφορετικό ποίημα από την «Αφήγηση» και μια ομάδα παρόμοιων ποιημάτων στο Ημερολόγιο Καταστρώματος, Α', το καθένα από τα οποία μεταστοιχειώνει μια προσωπική εμπειρία ή αποκάλυψη σε μια μεταφορά που προσδιορίζει με ακρίβεια το χαρακτήρα μιας σύγχρονης στάσης, δραματοποιεί τη διάθεση των καιρών, αδιάφορο πόσο φευγαλέα

7. Το θέμα αυτό αναλύεται διεξοδικότερα, στο δοκίμιό μου «Ο Ελύτης και η ελληνική παράδοση».

ή περίπλοκη είναι η διάθεση αυτή, με έναν σχετικά άμεσο τρόπο, με ελάχιστα φιλολογικά στηρίγματα από αυτά που βρίσκουμε στις αγγλοαμερικανικές πηγές του Σεφέρη. Έχω κατά νου ποιήματα όπως το «Piazza San Nikolò», «Ο δικός μας ήλιος», «Ο γυρισμός του ξεπιτεμένου», «Διάλειμμα χαράς», «Η τελευταία μέρα», «Πρωί» και «Les anges sont blancs». Αυτά είναι τα ποιήματα που πραγματικά δίνουν τον τόνο του Ημερολογίου Καταστρώματος, Α', που κάνουν τη συλλογή αυτή να ξεχωρίζει από τις προηγούμενες και τις αμέσως επόμενες, που προβάλλουν ενδεχομένως μια πιο γνήσια εικόνα του σφαιρικού έργου από εκείνη με την οποία είναι περισσότερο εξοικειωμένοι οι αγγλόφωνοι αναγνώστες του. Αλλά αυτό που τελικά με κάνει να πιστεύω ότι η συλλογή αυτή πρέπει να θεωρηθεί η καλύτερη του Σεφέρη – σαφώς η καλύτερη πριν από το Ημερολόγιο Καταστρώματος, Γ' – είναι ο νέος τρόπος που επιλέγει στο χειρισμό αυτού που ονόμασα «μυθική μέθοδο» του: είναι η μέθοδος του Μυθιστορήματος και των περισσότερων ποιημάτων που είναι γνωστά στους αγγλόφωνους αναγνώστες του.

Όταν πρότεινα την έκφραση «μυθική μέθοδος» σε σχέση με το Μυθιστόρημα του Σεφέρη, πριν από δώδεκα χρόνια περίπου, σε ένα άρθρο για τον Eliot και τον Σεφέρη⁸, ήμουν ακόμη πολύ προσκολλημένος σε μια διατριβή που είχα γράψει για τις αγγλικές επιδράσεις στην ποίηση του Καβάφη και του Σεφέρη – πολύ γοητευμένος ακόμη με τη δυνατότητα να ανακαλύψω παραλληλίες, δάνεια και άλλα συγκριτικά στοιχεία – ώστε να διερευνήσω με πλήρη αντικειμενικότητα αυτή την πλευρά του έργου του ποιητή. Παρασυρμένος από το συγκριτικό θέμα μου είδα τη μέθοδο του Σεφέρη αποκλειστικά σχεδόν με τους όρους που είχε χρησιμοποιήσει ο Eliot το 1923 στην περίφημη κριτική του για τον Οδυσσέα του Joyce, όπου η φράση «μυθική μέθοδος» παρουσιάζεται για πρώτη φορά⁹. Σ' εκείνο το άρθρο έλεγα ότι στο Μυθιστόρημα ο Σεφέρης επιχειρεί, κατά την έκφραση του Eliot, να δώσει «μορφή και σημασία στο απέραντο πανόραμα ματαιότητας και αναρχίας που είναι η σύγχρονη ιστορία» επιστρατεύοντας την ομηρική μυθολογία για να χειριστεί «έναν αδιάκοπο παραλληλισμό ανάμεσα στον σύγχρονο κόσμο και την αρχαιότητα». Αυτό, φυσικά, είναι αρκετά γε-

8. *Comparative Literature* 8 (Καλοκαίρι, 1956), σσ. 214-226.

9. *The Dial* (Νοέμβριος, 1923), σ. 483· ανατυπώθηκε στο *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. Frank Kermode (N. Υόρκη, 1975), σσ. 175-178.

νικό για να είναι αναντίρρητο¹⁰. Μετά όμως συνέχιζα ως εξής: «Η μέθοδος του Σεφέρη είναι η μέθοδος της Έρημης Χώρας... Αυτό που επιχειρεί ο Eliot με τον Ψαρά Βασιλιά, τον Φοίνικα Θαλασσινό και τον Φερδινάνδο Πρίγκιπα της Νάπολης, ο Σεφέρης το επιχειρεί με τον Οδυσσέα, τον Ελπήνορα και τον Ορέστη», και κατέληγα στο συμπέρασμα ότι εφόσον η σύνθεση παρελθόντος και παρόντος γίνεται, με τη μεσολάβηση του μύθου, η κεντρική μέριμνα της τέχνης του Σεφέρη για πρώτη φορά στο *Μυθιστόρημα*, «μια μέριμνα που λίγο-πολύ παραμένει σταθερή σε όλο το μετέπειτα έργο του», θα μπορούσαμε λογικά να υποθέσουμε ότι η γνωριμία του με την ποίηση του Eliot λίγα χρόνια πριν από τη δημοσίευση του *Μυθιστορήματος* ενθάρρυνε την ανάπτυξη αυτής της μεθόδου.

Υπάρχουν αρκετές πλευρές της επιχειρηματολογίας μου στο άρθρο του 1956 που απαιτούν επανεκτίμηση. Κατ' αρχάς, είναι πράγματι η μέθοδος του Σεφέρη —παρεκτός μ' έναν τρόπο πολύ γενικό— εκείνη της Έρημης Χώρας; Χειρίζεται, έστω, τους μυθολογικούς του ήρωες με τον ίδιο τρόπο; Τελικά, ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα ότι η εμμονή του στη «μυθική μέθοδο» παραμένει λίγο-πολύ σταθερή και στο μετέπειτα έργο του; Μου φαίνεται τώρα πως το καθένα από τα συμπεράσματα αυτά προέκυψε από μια υπεραπλουστευμένη θεώρηση του έργου του Σεφέρη και της συγγενειάς του με τον Eliot: το καθένα απαιτεί περισσότερη επεξήγηση και επεξεργασία προκειμένου να διατυπωθεί μια ακριβέστερη εκτίμηση του τρόπου με τον οποίο χρησιμοποιεί ο Σεφέρης τις μυθολογικές πηγές, καθώς και μια πιο δίκαιη εκτίμηση της γνησιότητάς του.

Η επανεκτίμηση πρέπει να αρχίσει από το *Μυθιστόρημα*, ένα ποίημα αποφασιστικό τόσο για την εξέλιξη του ίδιου του Σεφέρη όσο και για τη μελέτη της σχέσης του με τον Eliot. Μου φαίνεται πως υπάρχει μια θεμελιώδης διαφορά μεθόδου ανάμεσα στο ποίημα αυτό και στην Έρημη Χώρα, το έργο του Eliot που οι περισσότεροι κριτικοί θεωρούν πρωταρχική αγγλική πηγή του Σεφέρη, ιδιαίτερα από τότε που ο Σεφέρης ολοκλήρωσε τη μετάφραση της Έρημης Χώρας το 1936, ένα χρόνο μετά τη δημοσίευση του *Μυθιστορήματος*. Η μέθοδος του Eliot στην Έρημη Χώρα είναι η μέθοδος του ποιητικού collage: μια διάταξη απο-

10. Η αντίρρηση που διατυπώθηκε προσφάτως από τον Νάσο Βαγενά συζητείται στο Επίμετρο αυτού του δοκιμίου.

σπασμάτων που ποικίλλουν σε ρυθμό, τόνο, ύφος και διάθεση, με λίγους μόνο συνδετικούς κρίκους στο θέμα και στη δομή για να αρμολογηθούν τα αποσπάσματα σε ένα σχετικά συνεκτικό σύνολο. Ομολογουμένως, ένα από τα ενοποιητικά τεχνάσματα είναι μια επαναλαμβανόμενη μυθολογία, αλλά κι αυτή ακόμα είναι αποσπασματική, αντλημένη από μια ποικιλία παραδόσεων: Αιγυπτιακή, ελληνική, βιβλική, ανατολική, αγγλοσαξονική και βαλνερική, για να αναφέρω τις πιο εμφανείς. Και δεν υπάρχει ενοποιητική «φωνή», δεν υπάρχει δεσπόζουσα persona. Αν και ο Eliot σε μια σημείωση χαρακτηρίζει τον Τειρεσία «το πιο σημαντικό πρόσωπο του ποιήματος που ενώνει όλα τα άλλα», παραδέχεται συνάμα ότι ο Τειρεσίας είναι «απλώς θεατής και όχι πραγματικός “ήρωας”»: ο Τειρεσίας βλέπει τα πάντα αλλά μιλάει σπάνια, κι όταν όντως μιλάει, η φωνή του δεν είναι παρά μια φωνή ανάμεσα σε πολλές άλλες διαφόρων στυλ, περιλαμβανομένων και των φωνών άλλων «προφητικών» προσώπων όπως ο Ψαράς Βασιλιάς και ο Εξεκικήλ. Σε αντίθεση με αυτόν τον τόσο εκλεκτικό τρόπο, ο Σεφέρης στο *Μυθιστόρημα* αποφασίζει να χρησιμοποιήσει μια και μόνη μυθολογία, μια και μόνη φωνή, έναν και μόνο τόνο κι ένα και μόνο στυλ. Η μέθοδός του δεν είναι η μέθοδος του collage αλλά της φωτοσκίασης: μια διάταξη από φωτεινά και σκοτεινά μέρη που αποκαλύπτουν μια ενοποιητική ευαισθησία, η οποία πηγάζει απ' ευθείας από το μύθο του και μιλάει με τον ειρμό και το σταθερό στόχο ενός μυθιστορηματικού ήρωα.

Ο ίδιος ο ποιητής, στο σημειώμά του για τον τίτλο, μας δίνει τους όρους που σχετίζονται άμεσα με τον τρόπο του: «ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ. Είναι τα δυο του συνθετικά που μ' έκαναν να διαλέξω τον τίτλο αυτής της εργασίας: ΜΥΘΟΣ, γιατί χρησιμοποίησα αρκετά φανερά μια ορισμένη μυθολογία: ΙΣΤΟΡΙΑ [που σημαίνει «story» και συνάμα «history»], γιατί προσπάθησα να εκφράσω, με κάποιον ειρμό, μια κατάσταση τόσο ανεξάρτητη από μένα όσο και τα πρόσωπα ενός μυθιστορήματος». Η «κατάσταση» που έχει κατά νου ο ποιητής τοποθετείται προσεκτικά σε τάξη από την persona του ποιήματος: κι αυτή η persona, που υποστασιώνεται από το σταθερό ύφος και την ενοποιητική μυθολογία, αναλαμβάνει τη δραματική λειτουργία ενός κεντρικού ήρωα, ο οποίος συμμετέχει στη δράση καθενός από τα είκοσι τέσσερα μέρη του ποιήματος κι ο οποίος μιλάει —όπως υποδεικνύει ο ποιητής— εξ ονόματος μιας ευαισθησίας που υπερβαίνει τη δική του. Η χαρακτηριστική στάση του, ως ένα σημείο και στα είκοσι τέσσερα σχεδόν κομμάτια της

ποιητικής σύνθεσης, είναι η στάση κάποιου που μιλάει σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο, ενός «εμείς» που εκφράζει πρώτ' απ' όλα μια ομάδα σύγχρονων ταξιδευτών με άμεσους ομηρικούς προγόνους, το οποίο όμως, καθώς προχωρούμε μέσα στο ποίημα, φορτίζεται με διάφορες συνηχήσεις ώσπου μοιάζει να αντιπροσωπεύει κάτι περισσότερο από έναν σύγχρονο Οδυσσέα και τους χαμένους συντρόφους του, κάτι παρόμοιο από έναν εξόριστο νοσταλγό που οδηγεί τον ανόητο Ελπίνορα καθώς και το πλήρωμά του σ' εκείνα τα όμορφα αλλά απρόσιτα νησιά: και καταλήγει να συμβολίζει την πιο πρόσφατη εκδήλωση του ελληνικού πνεύματος, εκείνη του «καημού της Ρωμιοσύνης» που προαναφέρθηκε ως επίκεντρο του οράματος του Σεφέρη. Πρόκειται για ένα «εμείς» στο οποίο ο σύγχρονος Έλληνας αναγνώστης αναμένεται να συμμετέχει, ενώ κανένας αγγλοσάξονας αναγνώστης, δεν μπορεί να συμμετέχει πλήρως στις εμπειρίες ενός Ψαρά Βασιλιά ή ενός Φερδινάνδου Πρίγκιπα της Νάπολης, ή, ακόμη, εκείνου του γυνανδρού, συλλογικού Τειρεσία· όλοι τους είναι τόσο ξένοι στον δικό μας κόσμο που δεν μπορούμε να πούμε πραγματικά ποιος ακριβώς εμφανίζεται εμπρός μας μέσα στο ποίημα, αν δεν συμβουλευτούμε τις εκτενείς προγραμματικές σημειώσεις του Eliot. Το πλεονέκτημα της σεφερικής μεθόδου είναι η αμεσότητα: κανείς δεν χρειάζεται να αναρωτηθεί ποιος μας λέει «τα καλοκαίρια χανόμασταν μέσα στην αγωνία της μέρας που δεν μπορούσε να ξεψυχήσει», ή «μονάχα οι χαρακιές στου πηγαδιού το στόμα / μας θυμίζουν την περασμένη μας ευτυχία», ή «Μέσα σε τούτα τα χωριά τ' αποδεκατισμένα / πάνω σ' αυτό τον κάθο, ξέσκεπο στο νοτιά / με τη βουνοσειρά μπροστά μας που σε κρύβει, / ποιος θα μας λογαριάσει την απόφαση της λησμονιάς;» ή «Το ξέραμε πως ήταν ωραία τα νησιά / κάπου εδώ τριγύρω που ψηλαφούμε / λίγο πιο χαμηλά ή λίγο πιο ψηλά / ένα ελάχιστο διάστημα», ή «Ο τόπος μας είναι κλειστός, όλο βουνά / που έχουν σκεπή το χαμηλό ουρανό μέρα και νύχτα. / Δεν έχουμε ποτάμια δεν έχουμε πηγάδια δεν έχουμε πηγές, / μονάχα λίγες στέρνες, άδειες κι αυτές, που ηχούν και που τις προσκυνούμε». Είναι πάντα ο ίδιος τραγικός τόνος της φωνής στο *Μυθιστόρημα*, ακόμη κι όταν μιλάει σε πρώτο πρόσωπο σαν εραστής ή σαν εξόριστος, ακόμη κι όταν προς στιγμής φοράει τη μάσκα του Ορέστη ή του Ιάσονα αντί του Οδυσσέα· και πάντα μιλάει με σύμβολα που ανήκουν στην ιστορία και το τοπίο της Ελλάδας, σύμβολα φτιαγμένα επίμονα με αυτό το αστόλιστο στυλ της φωτοσκίασης – σκοτει-

νοί τόνοι ποικιλιμένοι εδώ κι εκεί με φωτεινά νησιά, ανθισμένες αμυγδαλιές και πολύχρωμα, αστραφτερά καράβια— που δίνει στη φωνή του ποιήματος τη μοναδικότητά της.

Θα συνεπέραινα, εντούτοις, ότι ο Σεφέρης βρήκε στον Eliot ένα συγγενικό πνεύμα κατά την περίοδο που εργαζόταν πάνω στο *Μυθιστόρημα* και θα υποστήριζα ακόμη πως το στοιχείο που τον είλκυσε περισσότερο στην *Έρημη Χώρα*, όπως μας λέει ο ίδιος —«ο δραματικός τρόπος του ποιητή», ο χειρισμός της «διψαλέας αυτής απελπισίας» με την παρουσία ανθρώπινων χαρακτήρων και το «στοιχείο της τραγωδίας»¹¹—, έδωσε, κατά πάσα πιθανότητα, στον Έλληνα ποιητή την έμπνευση να μετατοπιστεί από τον μάλλον άοριστο συμβολισμό της *Στέρνας* στην πιο τραγική φωνή και στον πολύ πιο δραματικό τρόπο έκφρασης του *Μυθιστορήματος*: ο τρόπος, ωστόσο, είναι κατά το πλείστον ο προσωπικός τρόπος του Σεφέρη, και αν μπορεί να συσχετισθεί με τον τρόπο του Eliot (καθώς και του Joyce ή του Yeats), με την πιο ευρεία έννοια¹², είναι ανακριβές να θεωρηθεί ένας και ο αυτός. Εξάλλου, μήτε ο τρόπος του Σεφέρη παραμένει λίγο-πολύ σταθερός, καθώς υποστήριζα στο πρώιμο άρθρο μου: ούτε ως προς τους στόχους του ούτε ως προς τη μεθόδό του. Κι εδώ επίσης απαιτείται επανεκτίμηση. Υποστήριζα ήδη ότι ο χαρακτηριστικός τρόπος στο *Ημερολόγιο Καταστρώματος*, Α' δεν βασίζεται σε μια μεταπλασμένη μυθολογία —μια αναβίωση και μεταμόρφωση μυθικών ηρώων για να χρησιμεύσουν σαν σύμβολα μιας σύγχρονης κατάστασης— αλλά σε μια καθολικευση βαθιά βιωμένης προσωπικής εμπειρίας ή ενόρασης, με ελάχιστη βοήθεια από οιοδήποτε είδους αναλογίες. Λιγότερα από το ένα τρίτο των ποιημάτων στο *Ημερολόγιο Καταστρώματος*, Α' χρησιμοποιούν μια ορισμένη μυθολογία και σε αρκετά η χρήση της περιορίζεται μόνο σε υπαινιγμούς¹³. Μόνο ένα από τα έντεκα ποιήματα στο *Ημερολόγιο Καταστρώματος*, Β', το ποίημα «Ο Στράτης Θαλασσινός ανάμεσα στους αγάπανθους», βασίζεται σε ένα εκτεταμένο μυθικό θέμα, ανάλογο ενός σύγχρονου. Είναι αλήθεια πως το πολύστιχο ποίημα «Κίχλη», δημοσιευμένο το 1947, σημαδεύει μιαν επιστροφή σε μερικά από τα μυθολογικά μοτίβα που συναντούμε στο *Μυθιστόρημα*, κι αλη-

11. Βλ. «Γράμμα σ' έναν ξένο φίλο», *Δοκίμια*, Β', σσ. 11-12, Ίκαρος (1974).

12. Καθώς εξεικονίζεται πληρέστερα στο *Επίμετρο* που ακολουθεί.

13. Όπως στο «Η τελευταία μέρα»: βλ. το δοκίμιό μου «Η "πολιτική" φωνή του Σεφέρη».

θεύει επίσης πως σε πολλά ποιήματα στο *Ημερολόγιο Καταστροφών*, Γ' γίνεται χρήση μυθολογικών και ιστορικών πηγών¹⁴, αλλά η μέθοδος των μεταγενέστερων αυτών έργων ελάχιστη σχέση έχει με το *Μυθιστόρημα* — τόσο δυσδιάκριτη ώστε το να μιλάει κανείς για «σταθερότητα» σ' αυτή την περίπτωση αποβαίνει παραπλανητικό.

Αυτή η θεώρηση του μεταγενέστερου έργου του Σεφέρη συνεπάγεται μια «αστάθεια» της μυθικής μεθόδου του. Είναι η αστάθεια της προόδου, της καλλιτεχνικής εξέλιξης στον τρόπο που χειρίζεται τους παραλληλισμούς μεταξύ του σύγχρονου κόσμου και της αρχαιότητας. Υποστήριξα αλλού πως ένα χαρακτηριστικό που κάνει τη μέθοδο του Σεφέρη στο *Μυθιστόρημα* να ξεχωρίζει είναι ότι παρέχει συνήθως ένα κατάλληλο σκηνικό — ένα ποιητικά ρεαλιστικό σκηνικό — όταν βάζει μυθικές μορφές να εμφανίζονται στη σκηνή του «καθώς προσπαθεί να μεταφέρει τον αναγνώστη στο επίπεδο του μύθου, στο επίπεδο της άχρονης καθολικότητας, κερδίζει τη μέθεξη και την πίστη του μέσω μιας πειστικής αναπαράστασης της τρέχουσας πραγματικότητας που υποβαστάζει το μύθο του — μιας σύγχρονης, πάντα, ελληνικής πραγματικότητας»¹⁵. Πολλά παραδείγματα της τεχνικής αυτής θα μπορούσαν να δοθούν από το *Μυθιστόρημα* κι από άλλα ποιήματα της ίδιας περιόδου: παρέθεσα το IB', που αρχίζει περιγράφοντας ένα ρημοκλήσι κι ένα σπιτάκι θαμμένο στον ασθέστη ανάμεσα σε λίγα καμένα πεύκα, και εμφανίζει ξαφνικά τον Οδυσσέα και τους συντρόφους του επί σκηνής, εμπρός σ' αυτό το σύγχρονο φόντο, να ματίσουν τα σπασμένα κουπιά τους, αναχρονιστικές επιδιώσεις ενός μισοδυλισμένου καραβιού. Το Θ' είναι εξίσου χαρακτηριστικό:

*Είναι παλιό το λιμάνι, δεν μπορώ πια να περιμένω
ούτε το φίλο που έφυγε στο νησί με τα πεύκα
ούτε το φίλο που έφυγε στο νησί με τα πλατάνια
ούτε το φίλο που έφυγε για τ' ανοιχτά.
Χαϊδεύω τα σκουριασμένα κανόνια, χαϊδεύω τα κουπιά
να ζωντανέψει το κορμί μου και ν' αποφασίσει.*

14. Ορισμένες από τις πηγές αυτές προσδιορίζονται κατά την εξέταση των ποιημάτων «Ελένη» και «Σαλαμίνα της Κύπρος» στο ίδιο.

15. Για περισσότερα σχόλια του ποιητή πάνω στη σχέση του συγκεκριμένου με το μυθικό ή καθολικό στον τρόπο που χρησιμοποιεί το τοπίο, βλ. Edmund Keeley: *Συζήτηση με τον Γιώργο Σεφέρη*, Άγρα, Αθήνα, 1982.

*Τα καρβόπανα δίνουν μόνο τη μυρωδιά
του αλατιού της άλλης τρικυμίας.*

*Αν το θέλησα να μείνω μόνος, γύρεψα
τη μοναξιά, δε γύρεψα μια τέτοια απαντοχή,
το κομματάσιμα της ψυχής μου στον ορίζοντα,
αυτές τις γραμμές, αυτά τα χρώματα, αυτή τη σιγή.*

*Γ' άστρα της νύχτας με γυρίζουν στην προσδοκία
του Οδυσσέα για τους νεκρούς μες στ' ασφοδίλια.
Μες στ' ασφοδίλια σαν αράξαμε εδώ-πέρα θέλαμε να βρούμε
τη λαγκαδιά που είδε τον Άδωνι λαβωμένο.*

Το ποίημα αρχίζει με ό,τι θα μπορούσε να εκληφθεί ως μια εντελώς σύγχρονη ψυχική κατάσταση: ανάμεσα στις γραμμές, τα χρώματα και τα σκουριασμένα κανόνια ενός σημερινού λιμανιού, η persona βρίσκεται απομονωμένη, οι φίλοι του έχουν φύγει γι' άλλα νησιά, και η μοναξιά που είχε γυρέψει μετατράπηκε σε ένα είδος παράλυσης που τον εμποδίζει να πάρει μια απόφαση και να ενεργήσει. Αλλά ξαφνικά, στην τελευταία στροφή, η εκνευριστική αναμονή για κάποιαν ανακούφιση γίνεται προαίσθημα, προσδοκία λύτρωσης σαν αυτή που γνώρισε ο Οδυσσέας περιμένοντας να συμβουλευτεί τους νεκρούς για το ταξίδι του γυρισμού. Με έναν εντυπωσιακό και πάλι αναχρονισμό, ο σύγχρονος ταξιδευτής μας γίνεται στην πραγματικότητα μέρος μιας νέας ομηρικής δράσης: το «εγώ» μεταμορφώνεται απότομα σε «εμείς», ένα «εμείς» που δεν μιλάει πια απλώς σαν να είναι ο ταξιδιώτης και οι φίλοι του οι φευγάτοι στα νησιά, αλλά και σαν να είναι ο Οδυσσέας και οι ανήμποροι σύντροφοί του, που αναδύονται σαν φασματικά ανάλογα ν' αράξουν τη μέλαινα νήα τους κοντά σ' ένα λιβάδι μ' ασφοδίλια, θύμησης της χώρας των νεκρών. Το ποίημα τελειώνει με μια λαμπρή πινελιά: ο αναστημένος Οδυσσέας μοιάζει τόσο χαμένος στον κόσμο μας όσο κι ο σύγχρονος ταξιδευτής, γιατί, μέσα στα συμφραζόμενα του ποιήματος, αυτό που βρήκε δεν είναι ακριβώς αυτό που αναζητούσε: αυτό που γύρευε δεν ήταν το λιβάδι με τ' ασφοδίλια που έχει μπροστά του αλλά το φαράγγι που είδε πληγωμένο τον Άδωνι. Στα ποιήματα του αλλά το φαράγγι που είδε πληγωμένο τον Άδωνι. Στα ποιήματα IB' και Θ' ο αναχρονισμός βρίσκεται στην καρδιά της πρόθεσης του ποιητή και λειτουργεί με δύο τρόπους: ο σύγχρονος ταξιδευτής που

αναζητά τον χαμένο νησιώτικο παράδεισο συμμετέχει στη μοίρα του Οδυσσέα, και η οικουμενική πλευρά της μοίρας του Οδυσσέα αποκτά μια νέα όψη με την αναβίωσή του μέσα σ' αυτές τις μοντέρνες «καταστάσεις» –καταστάσεις της απώλειας κατεύθυνσης και σκοπού, της απώλειας της έκφρασης και τελικά της απώλειας μιας ουσιαστικής σχέσης με το παρελθόν– που συνιστούν τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα του *Μυθιστορήματος*.

Αυτά για τη μέθοδο του Σεφέρη της μέσης περιόδου με ποιο τρόπο η επεξεργασία και η εξέλιξη αυτής της μεθόδου, στα μεταγενέστερα ποιήματά του, υποδηλοί πρόοδο και όχι αστάθεια; Έχω τονίσει αρκετά ότι ο Σεφέρης αρχίζει πάντα με τη δραματοποίηση μιας συγκεκριμένης πραγματικότητας στο παρόν και μετά προχωρεί σε πιο καθολικά και μυθικά συνεπαγόμενα αυτής της πραγματικότητας. Πρόκειται για μια μέθοδο που συγγενεύει σαφώς με τη μέθοδο των Eliot και Joyce, αλλά ο Σεφέρης έχει το πλεονέκτημα να καταπιάνεται με ένα παρόν το οποίο ανακαλεί άμεσα το παρελθόν που επιθυμεί να αναστήσει: οι ήρωές του, τα σκηνικά του, ακόμη και η γλώσσα του μπορούν να προκαλέσουν μυθικές προεκτάσεις χωρίς την παραμικρή επιτήδευση, γιατί η πραγματικότητα και ο μύθος υπάρχουν σε μια φυσική συζυγία, πράγμα που δεν συμβαίνει πάντα στα μυθικά τοπία του ελισθητικού Λονδίνου ή του τζούσιανού Δουβλίνου. Ο Σεφέρης, ωστόσο, δεν εκμεταλλεύεται πλήρως αυτό το πλεονέκτημα στο *Μυθιστόρημα*. Το τοπίο του ποιήματος, η συγκεκριμένη πραγματικότητα που εμφωλεύει στη ρίζα του μύθου του, μολονότι ελληνικό πάντα στις λεπτομέρειές του, παραμένει παρά ταύτα ένα πιο γενικευμένο τοπίο απ' ό,τι, ως επί το πλείστον, διάλεξε να χρησιμοποιήσει αργότερα. Όταν το πέλαγο σμίγει κατά τη δύση μια βουνοσειρά στο ποίημα Ζ', δεν γνωρίζουμε για ποιο συγκεκριμένο πέλαγος πρόκειται, ούτε για ποια βουνοσειρά: δεν ξέρουμε ποια λιμάνια πιάνουν οι ψυχές μας ταξιδεύοντας πάνω στα σαπισμένα θαλάσσια ξύλα του Η', όπως δεν αναγνωρίζουμε στο λιμάνι του Θ' έναν τόπο που θα μπορούσαμε να του δώσουμε ένα όνομα: και οι βράχοι, τα καμένα πεύκα και το ρημοκλήσι του ΙΒ', ή οι άδειες στέρνες και τα πηγάδια των ποιημάτων Γ' και ΙΕ' θα μπορούσαν να βρεθούν σε οποιοδήποτε μέρος της Ελλάδας. Υπάρχει, φυσικά, κάποιος λόγος γι' αυτόν το βαθμό αοριστίας: επιτρέπει στον ποιητή να επιβάλει αμέσως τις συμβολικές αξίες του τοπίου του, εκείνες που μεταφέρουν από την αρχή ως το τέλος του ποιήματος τη δική του εικόνα της

διψαλέας απελπισίας: ενέχει όμως τον κίνδυνο όλων των άμεσα συμβολικών τοπίων: ο αναγνώστης ενδέχεται να αισθανθεί μερικές φορές πως έχει ήδη διανύσει την ίδια περιοχή στον φανταστικό κόσμο κάποιου άλλου ποιητή – στο τελευταίο μέρος της *Έρημης Χώρας*, λόγου χάρη, όπου επίσης συναντούμε «βραχόβουνα χωρίς νερό» και «φωνές που τραγουδούσαν μέσα από ξεροπήγαδα και στέρνες αδειανές» κι ένα ρημοκλήσι «στη ρημαγμένη τούτη γούβα μέσα στα βουνά». Ας αντιπαραβάλουμε το σχετικά γενικευμένο τοπίο του *Μυθιστορήματος* με το ακόλουθο, από τον «Βασιλιά της Ασίνης», στο *Ημερολόγιο Καταστρώματος, Α'*.

*Κοιτάξαμε όλο το πρωί γύρω-γύρω το κάστρο
αρχίζοντας από το μέρος του ίσκιου εκεί που η θάλασσα
πράσινη και χωρίς αναλαμπή, το στήθος σκοτωμένου παγονιού
μας δέχτηκε όπως ο καιρός χωρίς κανένα χάσμα.
Οι φλέβες του βράχου κατέβαιναν από ψηλά
στριμμένα κλήματα γυμνά πολύκλινα ζωντανεύοντας
στ' άγγιγμα του νερού, καθώς το μάτι ακολουθώντας τις
πάλευε να ξεφύγει το κουραστικό λίκνισμα
χάνοντας δύναμη ολοένα.*

*Από το μέρος του ήλιου ένας μακρύς γιαλός ολάνοιχτος
και το φως τρίβοντας διαμαντικά στα μεγάλα τείχη.
Κανένα πλάσμα ζωντανό τ' αγριοπερίστερα φευγάτα
κι ο βασιλιάς της Ασίνης που τον γυρεύουμε δυο χρόνια τώρα
άγνωστος λησμονημένος απ' όλους κι από τον Όμηρο
μόνο μια λέξη στην Γλιάδα κι εκείνη αβέβαιη
ριγμένη εδώ σαν την εντάφια χρυσή προσωπίδα.
Την άγγιζες, θυμάσαι τον ήχο της; κούφιο μέσα στο φως
σαν το στεγνό πιθάρι στο σκαμμένο χώμα
κι ο ίδιος ήχος μες στη θάλασσα με τα κουπιά μας.
Ο βασιλιάς της Ασίνης ένα κενό κάτω απ' την προσωπίδα
παντού μαζί μας παντού μαζί μας, κάτω από ένα όνομα:
«Ασίνην τε... Ασίνην τε...»*

Το τοπίο αυτό, πρώτ' απ' όλα, είναι συγκεκριμένο και κυριολεκτικό: μια ακριβής αναπαράσταση ενός πραγματικού χώρου, καθώς θα ανα-

γνωρίσει αμέσως ο καθένας που έχει δει την ακρόπολη της Ασίνης, ιδίως όπως ήταν την εποχή που γράφτηκε το ποίημα. Οι συμβολικές και μυθικές αξίες του ποιήματος δεν επιβάλλονται πριν προχωρήσουμε στη δεύτερη στροφή: «Κανένα πλάσμα ζωντανό τ' αγριοπερίστερα φευγάτα / κι ο βασιλιάς της Ασίνης που τον γυρεύουμε δυο χρόνια τώρα / άγνωστος λησμονημένος απ' όλους...». Σ' αυτό το σημείο του ποιήματος εμφανίζονται οι συμβολικές αξίες σχεδόν απαρατήρητες: τόσο δυσδιάκριτες όσο οφείλουν να είναι το σύμβολο και ο μύθος, επειδή η απουσία ζωντανών όντων, συμπεριλαμβανομένου και του φάσματος του νεκρού βασιλιά, μοιάζει τόσο με φυσικό γεγονός του περιβάλλοντος όσο κι εκείνες οι φλέβες του βράχου, και τα ηλιόλουστα τείχη. Η κυριολεκτική απόδοση και η συγκεκριμένη υπόσταση αυτού του τοπίου, όχι μόνο αποκλείουν τη συμμετοχή κοινών συμβόλων, αλλά, επί πλέον, προετοιμάζουν τον αναγνώστη να δεχθεί τη φιλολογική αναφορά στον Όμηρο ως κάτι ζωτικότερο από μιαν ακόμη άσκηση ενός δημοφιλούς τεχνάσματος: αυτό, στο κάτω-κάτω, είναι το πραγματικό σπίτι του βασιλιά της Ασίνης: δεν προσάγεται αυθαίρετα σ' αυτό το σκηνικό για να του προσδώσει τη μυθολογική κομψότητα που του αρνείται η σοφία και η «λησμονημένη» φράση του Ομήρου *Ασίην τε*, που γίνεται επωδός του ποιήματος, απλώς ενισχύει την αίσθηση της απώλειας, την αίσθηση του ηρωικού χώρου του εγκαταλελειμμένου «στη βροχή, στον αγέρα και στη φθορά», όπως μας τον έχει ήδη δώσει η πρωινή αναζήτηση της persona γύρω στην έρημη ακρόπολη. Το θέμα του ποιήματος — μια αποτυχημένη αναζήτηση του ζωντανού παρελθόντος — υποστηρίζεται από τις συγκεκριμένες εικόνες με έναν τρόπο που δεν λειτουργεί σε ορισμένα μέρη του *Μυθιστορήματος*, και το ποίημα κλιμακώνεται από την πραγματικότητα στο μύθο με έναν τρόπο πιο πρωτότυπο και πιο διακριτικό και στα δύο επίπεδα.

Τα καλύτερα από τα τελευταία «μυθικά» ποιήματα του Σεφέρη εκμεταλλεύονται αυτό τον τρόπο μάλλον, παρά τον προηγούμενο. Στην «Κίχλη», το συγκεκριμένο τοπίο είναι ο Πόρος — το αντίστοιχο της Λιαίας της Κίρκης — με το αρχοντικό του «Γαλήνη» και το ναυαγισμένο καράβι του που δίνει στο ποίημα τον τίτλο του: στην «Ελένη» είναι οι Πλάτρες και τ' αηδόνια τους: στο «Μνήμη, Β'» είναι η Έφesus: στο «Σαλαμίνα της Κύπρος» είναι ό,τι δηλώνει ο τίτλος, όπως και στο «Έγκωμη». Το καθένα από αυτά τα ποιήματα χρησιμοποιεί ένα γνωστό περιβάλλον που περιγράφεται με περισσότερες ή λιγότερες

λεπτομέρειες, οι οποίες προσδίδουν ιδιαιτερότητα στις μεταφορές, στην ιστορία και στη μυθολογία που συνιστούν το βασικό στόχο του και το καθιστούν, με αυτό τον τρόπο, δραστικότερο. «Ο βασιλιάς της Ασίνης», συνεπώς, μπορεί να θεωρηθεί ένα ακόμη σημείο καμπής στο έργο του Σεφέρη, όχι τόσο γιατί ήταν το πρώτο ποίημά του που παρείχε ένα κατονομαζόμενο τοπίο, όσο γιατί η προσεκτική χρήση του σκηνικού που επέλεξε ο ποιητής για να δημιουργήσει ένα ακριβές φόντο για τη μυθολογία του καθιερώνει μια τεχνική που ξανασυναντούμε στα καλύτερα ποιήματα των μετέπειτα συλλογών του. Και είναι αυτή η συναρπαστική εξέλιξη, προστιθέμενη στη συμβολή ποιημάτων όπως η «Αφήγηση» και «Η τελευταία μέρα», που με κάνουν να χαρακτηρίζω το *Ημερολόγιο Καταστροφών*, Α' την αξιολογότερη συλλογή του Σεφέρη πριν από τα κυπριακά ποιήματα.

Αν είναι έτσι, τότε γιατί υποστήριξα πριν ότι «Ο βασιλιάς της Ασίνης» μπορεί να μην είναι το καλύτερο ποίημα της συλλογής, όπως γενικά θεωρείται από τους κριτικούς; Ο δισταγμός μου αρχίζει όταν, μετά τις δύο στροφές που παρέθεσα πιο πάνω, μας προσφέρεται μια σειρά εικόνων που σκοπεύει να μας μεταδώσει την πηγή του κενού που μας συνοδεύει παντού, η ρίζα της σύγχρονης θλίψης, που υποτίθεται πως δίνει στο ποίημα την επιτακτικότητά του:

*Πίσω από τα μεγάλα μάτια τα καμπύλα χείλια τους βοστρύχους
ανάγλυφα στο μαλαματένιο σκέπασμα της ύπαρξής μας
ένα σημείο σκοτεινό που ταξιδεύει σαν το ψάρι
μέσα στην αυγινή γαλήνη του πελάγου και το βλέπεις:
ένα κενό παντού μαζί μας.
Και το πουλί που πέταξε τον άλλο χειμώνα
με σπασμένη φτερούγα
σκήνωμα ζωής,
κι η νέα γυναίκα που έφυγε να παίζει
με τα σκυλόδοντα του καλοκαιριού
κι η ψυχή που γύρεψε τσιρίζοντας τον κάτω κόσμο
κι ο τόπος σαν το μεγάλο πλατανόφυλλο που παρασέρνει ο χεί-
μαρρος του ήλιου
με τ' αρχαία μνημεία και τη σύγχρονη θλίψη.*

Βρίσκω τις εικόνες εδώ —το πουλί, τη νέα γυναίκα, την ψυχή, τον τόπο—, μολονότι απ' αυτές που στοιχειώνουν στη μνήμη, μολονότι ρητορικά συγκινητικές και πειστικές, μάλλον ασαφώς προσδιορισμένες για να μεταδώσουν ένα δραματικό νόημα. Γιατί το πουλί με τη σπασμένη φτερούγα είναι «σκήνωμα ζωής»; Τι σημαίνει, μέσα στην αλληλουχία, η νέα γυναίκα που πάει «να παίξει με τα σκυλόδοντα του καλοκαιριού»; Και δεν υπάρχει τίποτε σημαντικότερο από το «χείμαρρο του ήλιου» που σαρώνει τη χώρα σαν πλατανόφυλλο στα χρόνια 1938-1940 (χρονολογία του ποιήματος), χρόνια με μια πολύ συγκεκριμένη πηγή της σύγχρονης θλίψης; Βρίσκω, ακόμη, τις τελευταίες στροφές —αν και όμορφες στο ρυθμό και την ποιητική κίνηση— εξίσου ασαφείς όταν ορίζουν το χαρακτήρα του κενού που επαναβεβαιώνει ο ποιητής εμφανιζόμενος ανοιχτά μέσα στο ποίημα για να σχολιάσει τα συνεπαγόμενα του τοπίου που μας έχει παρουσιάσει:

*Κι ο ποιητής αργοπορεί κοιτάζοντας τις πέτρες κι αναρωτιέται
υπάρχουν άραγε
ανάμεσα στις χαλασμένες τούτες γραμμές τις ακμές τις αιχμές τα
κοίλα και τις καμπύλες
υπάρχουν άραγε
εδώ που συναντιέται το πέρασμα της βροχής του αγέρα και της
φθοράς
υπάρχουν, η κίνηση του προσώπου το σχήμα της στοργής
εκείνων που λιγότεψαν τόσο παράξενα μες στη ζωή μας
αυτών που απόμειναν σκιές κυμάτων και στοχασμοί με την απε-
ραντοσύνη του πελάγου
ή μήπως όχι δεν απομένει τίποτε παρά μόνο το βάρος
η νοσταλγία του βάρους μιας ύπαρξης ζωντανής
εκεί που μένουμε τώρα ανυπόστατοι λυγίζοντας
σαν τα κλωνάρια της φριχτής ιτιάς σωριασμένα μέσα στη διάρκεια
της απελπισίας
ενώ το ρέμα κίτρινο κατεβάξει αργά βούρλα ξεριζωμένα μες στο
βούρκο
εικόνα μορφής που μαρμάρωσε με την απόφαση μιας πίκρας παν-
τοτινής.
Ο ποιητής ένα κενό.*

Η ποιότητα και η πηγή της «ανυπόστατης» ύπαρξής μας —ο πυρήνας της έμβλεψης του ποιητή μέσα στις σύγχρονες καταστάσεις— φθάνουν ως εμάς μεταφορικά μόνο, με εικόνες που μένουν στη μνήμη μας περισσότερο για τη συγκινησιακή παρά για τη διανοητική τους ακρίβεια: η φριχτή ιτιά σωριασμένη μέσα στη διάρκεια της απελπισίας, τα βούρλα ξεριζωμένα μες στο βούρκο, η μορφή που μαρμάρωσε με την απόφαση μιας πίκρας παντοτινής. Τελειώνουμε την ανάγνωση του ποιήματος όπως κι ο ίδιος ο ποιητής: παγιδευμένοι ακόμη σ' ένα ερώτημα.

Η μικρή μου επιφύλαξη για τον «Βασιλιά της Ασίνης» μπορεί να φανεί λιγότερο αυθαίρετη αν την τοποθετήσω στο πλαίσιο ενός άλλου ποιήματος της ίδιας περιόδου, «Η τελευταία μέρα», το οποίο μου φαίνεται πως παρουσιάζει παρόμοια θέματα, λιγότερο αόριστα κι εξίσου δραστηνά, θέματα που σχετίζονται με τη σύγχρονη θλίψη και την αναζήτηση μιας «ηρωικής» στάσης σε μιαν εποχή κατά την οποία δεσπόζουν η αναποφασιστικότητα, η μηδαμινότητα και η απειλή της εξαφάνισης. Το ποίημα αυτό, χρονολογημένο «Φεβρ. '39», το αναλύω κάπως λεπτομερειακά στο επόμενο δοκίμιο, όπου αναφέρομαι συγκεκριμένα στην εμπειρία του ποιητή από τον Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο: θα 'θελα, ωστόσο, να συνοψίσω εδώ τους τρόπους με τους οποίους χειρίζεται το συγγενικό υλικό, σε αντίθεση με τον τρόπο των σχετικών στροφών από τον «Βασιλιά της Ασίνης» που παρέθεσα πιο πάνω. Ο τρόπος του ποιήματος είναι επίσης κάπως υπαινικτικός, καθώς υποδεικνύω στο αναλυτικότερο σχόλιό μου, αλλά η εικόνα της «σύγχρονης θλίψης» και τα συνακόλουθα μοτίβα της δεν εξαρτώνται τόσο πολύ από τη ρητορική επίκληση, όσο από τη μορφή ενός απλού ισχυρισμού «με τον τρόπο του Γ.Σ.» («Κι όμως κερδίζει κανείς το θάνατό του, το δικό του θάνατο που δεν ανήκει σε κανέναν άλλον / και τούτο το παιχνίδι είναι η ζωή») ή από τη μορφή της δραματικής αναπαράστασης, μέσω της αφήγησης επεισοδίων και της παρουσίασης προσώπων εν δράσει («Οι στρατιώτες παρουσίαζαν όπλα σαν άρχισε να ψιχαλιίζει» και η φίλη της persona με τη δυσάρεστη ερώτηση: «Πώς θα πεθάνουμε;» και στο τέλος το ζευγάρι που γυρίζει σπίτι του ν' ανάψει το φως γιατί θαρέθηκε το δειλινό που προσφέρει ο έξω κόσμος). Ένα μεγάλο μέρος του ποιήματος έχει αυτήν ακριβώς την απλότητα και αμεσότητα που λείπουν στα σχετικά μέρη του «Βασιλιά της Ασίνης», κι ωστόσο διατυπώνει μιαν άποψη που δεν μου φαίνεται λιγότερο

επιτήδεια ή συγκινητική (και ικανή ακόμη να προκαλέσει ισχυρές, αν και απροσδόκητες, πολιτικές αντιδράσεις: Βλ. «Η “πολιτική” φωνή του Σεφέρη», σημ. 10).

Ομολογουμένως, η εκτίμηση αυτή αντανακλά μια υποκειμενική μάλλον προτίμηση, από τη μεριά μου, για τον αφηγηματικό και δραματικό τρόπο του Σεφέρη έναντι του ρητορικού. Δεν είναι πάντως αναγκαίο να διαλέξουμε το ένα ή το άλλο ποίημα: και τα δύο είναι από τα ωραιότερα ποιήματα του Σεφέρη και ο τρόπος του καθενός έχει αρετές στις οποίες θα ανταποκριθούν οι συγκεκριμένοι αναγνώστες σύμφωνα με το ατομικό γούστο τους. Όποια κι αν είναι η προτίμηση του αναγνώστη, η σύγκριση αυτή, καθώς και οι άλλες που σκιαγραφήθηκαν πιο πάνω, υποδηλώνουν πως υπάρχουν αρκετά ποιήματα στις τελευταίες συλλογές του Σεφέρη που δεν έτυχαν, ούτε εδώ ούτε στην Ελλάδα, της προσοχής που τους αξίζει: κι ότι ανάμεσα σ' αυτά υπάρχουν μερικά διαμάντια, άγνωστα συχνά στους αγγλόφωνους αναγνώστες του Σεφέρη, τα οποία σίγουρα θ' ανταμείψουν εκείνους που θα μπουν στον κόπο να εξερευνήσουν το σύνολο της ποίησής του.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Μια δεκαετία περίπου αφ' ότου παρουσιάστηκε τούτο το δοκίμιο στο *Comparative Literature Studies*¹⁶, ο Νάσος Βαγενάς του αφιερώνει ένα μακροσκελές μάλλον σχόλιο στη μελέτη του για τον Σεφέρη *Ο ποιητής και ο χορευτής*. Η μελέτη αυτή μου φαίνεται πως είναι η καλύτερη διερεύνηση του έργου του ποιητή, εκτάσεως βιβλίου, που εμφανίστηκε στην Ελλάδα¹⁷. Τη χαρακτηρίζει ιδιαίτερη οξυδέρκεια στην κατάδειξη της φύσεως των σχέσεων του ποιητή με τη γαλλική λογοτεχνία και με τους σχετικούς ποιητές της σύγχρονης ελληνικής παράδοσης. Δίνει, επίσης, μια εξαιρετη περιγραφή των πολλών πηγών, περιλαμβανομένων και εκείνων που ενυπάρχουν στο έργο του ίδιου του ποιητή, που βοήθησαν να μορφοποιηθεί το πιο περίπλοκο ύστερο ποίημα του Σεφέρη, η “Κίχλη”. Εφόσον ο Βαγενάς δίνει μεγάλη προσοχή στο

16. Τόμ. 6, αρ. 2 (Ιούνιος, 1969).

17. Η καλύτερη μελέτη, εκτάσεως βιβλίου, στα αγγλικά είναι η διδακτορική διατριβή της Rachel Hadas που έγινε στο Princeton το 1982: μια διεισδυτική και περιεκτική καταγραφή της συγγενικής εικονοποιίας στον Σεφέρη και τον Frost, που δημοσιεύτηκε απ' το Bucknell University Press (1985).

ζήτημα της σχέσης του Eliot με τον Σεφέρη γενικά, και στις δικές μου απόψεις επί του ζητήματος ειδικότερα —ιδίως όσον αφορά τη «μυθική μέθοδο»—, αισθάνομαι ότι κάποια απάντηση στο σχόλιό του είναι μέσα στους κανόνες, εάν το παρόν δοκίμιο πρόκειται να έχει κάποια σημασία μεγαλύτερη από μια απλή και πρώιμη εισαγωγή στο πολυσυζητημένο ζήτημα της υποτιθέμενης επίδρασης του Eliot στον Έλληνα ποιητή, ιδιαίτερα σε σχέση με τη σύνθεση του *Μυθιστορήματος*.

Ο Βαγενάς ερευνά με εξαιρετική προσοχή την προϊστορία της σχέσης των δύο ποιητών, και ιδιαίτερα την εξέλιξη συναφών ενδιαφερόντων του Σεφέρη, καθώς και την εκ μέρους του αφομοίωση κοινών πηγών στη γαλλική παράδοση, πριν ακόμη γνωρίσει την ποίηση του Eliot: διερευνά τόσο τις ομοιότητες όσο και τις ανομοιότητες στη θεωρία, την πρακτική και το φιλοσοφικό προσανατολισμό των δύο ποιητών. Όταν διαπραγματεύεται συγκεκριμένα κείμενα, είναι λιγότερο πειστικός στην παρουσίαση επιχειρημάτων υπέρ ή κατά της επίδρασης του Eliot —με εξαίρεση την περίπτωση της “Κίχλης”, όπου αυτή η πλευρά του σχολιασμού του είναι και διορατική και χρήσιμη— και βρίσκω ότι ο τρόπος που διαπραγματεύεται το ρόλο που διαδραματίζει ο μύθος στους δύο ποιητές είναι μάλλον σχολαστικός όταν, εδώ που τα λέμε, δεν είναι άστοχος. Για την ακρίβεια, βρίσκω ότι η επιχειρηματολογία του Βαγενά για το *Μυθιστόρημα* αποκαλύπτει μια παρερμηνεία τόσο ως προς την πρόθεση του Eliot όταν διατύπωνε τη φράση «μυθική μέθοδος» όσο και ως προς την εκ μέρους του Σεφέρη προσαρμογή της μεθόδου (είτε συνειδητά είτε ασυνείδητα). Ο Βαγενάς ισχυρίζεται ότι ο όρος «μυθική μέθοδος» δεν έχει καμία σχέση με μια σειρά ποιημάτων στη συλλογή *Μυθιστόρημα*, όπως, επί παραδείγματι, τα Ζ', Η', Γ' και ΙΕ', γιατί εδώ «δεν υπάρχει κανένας μυθικός υπαινιγμός—τα ποιήματα αναφέρονται μόνο στη σύγχρονη πραγματικότητα—, και απορεί κανείς γιατί ο Keeley τα χρησιμοποιεί σαν δείγματα της μυθικής μεθόδου του Σεφέρη»¹⁸. Και συνεχίζει:

...τα περισσότερα από τα ποιήματα του βιβλίου δεν περιέχουν καμιά μυθολογική αναφορά και αναφέρονται αποκλειστικά στη σύγχρονη πραγματικότητα. Και δεν υπάρχει τίποτε που να δείχνει ότι, επειδή η μυθική μέθοδος

18. σ. 151.

χρησιμοποιείται σε ορισμένα μέρη του, ολόκληρο το έργο είναι «μυθικό». Το *Μυθιστόρημα* δεν είναι ένα ποίημα γραμμένο με τη μυθική μέθοδο αλλά ένα ποίημα που περιέχει και τη μυθική μέθοδο. Ούτε είναι, όπως τα ποιήματα του Στράτη Θαλασσινού, ένα έργο σε μια φωνή, αλλά μια σύνθεση με πολλές φωνές και πολλά προσώπια, που εναλλάσσονται για να εκφράσουν το δράμα μιας σύνθετης πραγματικότητας¹⁹.

Θα αντέκρουα αυτή την άποψη επανερχόμενος σ' αυτό που πράγματι λέει ο Eliot όταν εισηγείται τον όρο «μυθική μέθοδος» στη βιβλιοκριτική του για τον *Οδυσσέα* του Joyce (η μόνη περίπτωση που χρησιμοποιείται ο όρος αυτός στα κριτικά κείμενα του Eliot) καθώς επίσης και σε ό,τι μας λέει ο Σεφέρης για το πώς χρησιμοποιεί το μύθο στο *Μυθιστόρημα*. Ο Βαγενάς πιστεύει ότι «η περιγραφή του Eliot [στο κριτικό σημείωμα για τον *Οδυσσέα*] δείχνει πως στη μυθική μέθοδο ο μύθος χρησιμοποιείται σαν ένα στοιχείο δομικό: σαν ένα είδος διαγράμματος, που βοηθεί τον ποιητή να εκφράσει αντικειμενικότερα την εμπειρία του. Με άλλα λόγια, η μυθική μέθοδος είναι μια αντικειμενική συστοιχία, που έχει για μορφή μια μυθική ιστορία»²⁰. Αυτό που πράγματι λέει ο Eliot είναι ότι η μέθοδος —η οποία συνίσταται στο «χειρισμό ενός αδιάκοπου παραλληλισμού μεταξύ της σύγχρονης εποχής και της αρχαιότητας»— είναι «απλώς ένας τρόπος να ελέγξει κανείς, να ταχτοποιήσει και να δώσει μορφή και σημασία στο απέραντο πανόραμα ματαιότητας και αναρχίας που είναι η σύγχρονη ιστορία». «Έλεγχος», «ταχτοποίηση» και «μορφοποίηση» ενός «αδιάκοπου παραλληλισμού» είναι οι όροι-κλειδιά: δεν υπάρχει τίποτα εδώ σχετικό με την αντικειμενική έκφραση της εμπειρίας. (Η εισαγωγή, από τον Βαγενά, του όρου «αντικειμενική συστοιχία», από το δοκίμιο του Eliot για τον *Άμλετ* [1919], για να τον υποβοηθήσει να ερμηνεύσει την εκ μέρους του Eliot περιγραφή της μεθόδου του *Οδυσσέα* του Joyce, μου φαίνεται μάλλον αυθαίρετη και παραπλανητική: ξέχωρα απ' το γεγονός ότι ο όρος έχει γίνει ένα *chiché* της μοντέρνας κριτικής, που έχει χρησιμοποιηθεί, επί σειράν ετών, τόσο πλατιά και συχνά, ώστε να έχει

19. σ. 154.

20. σσ. 152-153.

χάσει μεγάλο μέρος της χρησιμότητάς του σε οποιαδήποτε συμφραζόμενα εκτός από τα αρχικά)²¹. Ο Eliot κλείνει το σχόλιό του για τον Joyce υποδείχνοντας υποκατάστατο της αφηγηματικής μεθόδου και τονίζει ξανά πως είναι ένα βήμα προς την «τάξη και τη μορφή».

Μόνο μέσα στους πολύ γενικούς όρους του κριτικού σημειώματος του Eliot —τους μόνους άλλωστε που επιτρέπει ο ίδιος— οφείλουμε να εκφράσουμε τη συγγένεια του Σεφέρη με τον Eliot εν σχέσει με τη μυθική μέθοδο. Ο Eliot, προφανώς, δεν προόριζε ποτέ αυτή τη φράση ως διατύπωση ενός κριτικού δόγματος που θα μπορούσε να καθορίζει —συστά ή λαθεμένα, κατά την άποψη του Βαγενά— την ιδιαίτερη τεχνική των επί μέρους ποιημάτων μιας σειράς ή των χωριστών κεφαλαίων ενός μυθιστορήματος (το συγκεκριμένο κείμενό του αφορούσε, φυσικά, το «επικό» μυθιστόρημα του Joyce, και δεν διέφυγε της προσοχής του Eliot η συμβολή του νέου έργου του Joyce στη διεύρυνση της εικόνας που έχουμε για τη μορφή του μυθιστορήματος). Με δυο λόγια, η «μυθική μέθοδος» δεν είναι τόσο θέμα ανοιχτών ή συγκαλυμμένων, άμεσων ή έμμεσων χρήσεων της μυθολογίας σε χωριστά ποιήματα ή κεφάλαια που αναπαριστούν μια σύγχρονη πραγματικότητα: είναι ένας τρόπος ταχτοποίησης και ελέγχου σχετικών ποιημάτων, λ.χ., του Yeats που αντλούν από την ιρλανδική μυθολογία, όπως παρατηρεί ο ίδιος ο Eliot), ή ενός πολύστιχου ποιήματος που απαρτίζεται από πολλά μέρη, όπως η *Έρημη Χώρα*, ή μιας σειράς ποιημάτων, ή ενός ιδιαίτερου είδους μοντέρνου μυθιστορήματος — όλα αυτά που σκοπεύουν να προβάλλουν έναν αδιάκοπο παραλληλισμό ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, στην αρχαιότητα και τη σύγχρονη εποχή. Το ότι ο Σεφέρης επιθυμούσε η σειρά των ποιημάτων του που καλείται *Μυθιστόρημα* να διαβαστεί με αυτού του είδους τη συνεχή ταξινομική αρχή κατά νου, προκύπτει ολοφάνερα από τη σημείωσή του για τον τίτλο του ποιήματος. Η φράση του «χρησιμοποίησα αρκετά φανερά μια ορισμένη μυθολογία» και η εκφρασμένη του προσπάθεια για «κάποιον

21. Αν και ο Σεφέρης τη βρήκε χρήσιμη για να σχολιάσει τη σταδιακή απόρριψη, εκ μέρους του Καβάφη, της «απλαισιωτής έκφρασης της συγκίνησης», στο δοκίμιο του «Κ. Π. Καβάφης, Θ. Σ. Έλιοτ: παράλληλοι» (*Δοκίμες*, Α', σ. 348), στο ίδιο δοκίμιο όπου, σε μιαν άλλη αναφορά που σχετίζεται με το πώς χρησιμοποιούν τον ιστορικό χρόνο οι δύο ποιητές, ισχυρίζεται ότι τη μυθική μέθοδο «δεν τη σκιαγραφεί μόνο, την εφαρμόζει συστηματικά ο Καβάφης πολύ πριν φανεί ο *Οδυσσέας* του Joyce, και παράλληλα και πρωτύτερα από τον Yeats» (σ. 340).

ειρμό» —καθώς και τα συνακόλουθα συνεπαγόμενα του τίτλου για ό,τι σηματοδοτεί κυριολεκτικά— υποδηλούν όχι απλώς τη συμπτωματική παρουσία φανερών μυθικών αναφορών σε επί μέρους ποιήματα, αναφορών του είδους που επιτρέπει την εύκολη καταγραφή τους (βλ. Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, σσ. 151 κ.ε.)²², αλλά ένα διαρκές

22. Η ακατανίκητη τάση του Βαγενά για την καταγραφή και την εμπέδωση αυτού που είναι η «σωστή» εφαρμογή της «μυθικής μεθόδου» καταλήγει σε μια σειρά σχολαστικών μάλλον διακρίσεων, που καθιστούν δύσκολη την εφαρμογή των πολύ γενικών όρων του Eliot στη σεφερική πρακτική οποιασδήποτε περιόδου. Μας λέει, λ.χ., ότι «αυτό που ο Κήλυ θεωρεί σαν χαρακτηριστικό γνώρισμα της μυθικής μεθόδου στο *Μυθιστόρημα* συμβαίνει μόνο σε δύο ποιήματα (Θ', ΙΒ') όπου κάνει ή θα μπορούσαμε να πούμε πως κάνει την εμφάνισή του ο αρχαίος μύθος. Σε πέντε άλλα ποιήματα (Γ', Δ', ΣΤ', ΙΖ', Κ') συμβαίνει το αντίθετο. Η μυθική διάσταση υποδηλώνεται (ή δηλώνεται) από την αρχή, τόσο με τους τίτλους, που τους αποτελούν συγκεκριμένες αρχαίες αναφορές (Γ', Δ', ΙΣΤ', ΙΖ', Κ') όσο και, σε ορισμένα, με την περιγραφή των πρώτων στίχων, που δίνει μιαν αίσθηση αρχαϊκή (Δ', ΙΣΤ', ΙΖ'). Στα Ζ', Η', Γ' και ΙΕ' δεν υπάρχει κανένας μυθικός υπαινιγμός...». Η θέση μου, όσον αφορά τα Θ' και ΙΒ', παρουσιάστηκε αρχικά χωρίς ειδική αναφορά στη μυθική μέθοδο του *Μυθιστορήματος*, αλλά πιο γενικά, με αναφορά στον φυσικό και ανεπιτήδευτο τρόπο με τον οποίο ο Σεφέρης εκμεταλλεύεται «την επιβίωση των μυθικών θεών και ηρώων στο σύγχρονο ελληνικό τοπίο» μέσω «μιας πειστικής αναπαράστασης της τρέχουσας πραγματικότητας που υποβάσταιζει το μύθο του — μιας σύγχρονης, πάντα, ελληνικής πραγματικότητας», όταν επιτρέπει στις μυθικές μορφές να εμφανιστούν επί σκηνής, μια άποψη που φαίνεται πως προσυπογράφει κι ο ίδιος ο ποιητής (βλ. σημ. 14 πιο πάνω). Όσον αφορά το *Μυθιστόρημα*, το σχόλιο προφανώς αναφέρεται σ' εκείνα τα μέρη στα οποία οι μυθικές μορφές πράγματι εμφανίζονται επί σκηνής και, σε κάποιο βαθμό, συμμετέχουν στη δράση του ποιήματος (όπως στα Θ' και ΙΒ') αλλά θα ήταν σχολαστικισμός να αποκλείσει κανείς τις λιγότερο φανερές εμφανίσεις μυθικών μορφών — και πάλι μετά από μια ποιητικά ρεαλιστική περιγραφή του τοπίου — στους τελευταίους στίχους των Ζ', Η', Γ' και ΙΕ', όπως δείχνω πιο κάτω σε τούτο το Επίμετρο. Ωστόσο, η συζήτηση εδώ καταντάει μονόπλευρη εφόσον ο Βαγενάς δεν βλέπει κανένα μυθικό υπαινιγμό στα τέσσερα αυτά μέρη — παρά την «προσφορά» στο Ζ', τα απρόσιτα νησιά στο Η', τις Συμπληγάδες και τα ατέλειωτα ταξίδια στο Γ', και τον χαμένο σύντροφο στο ΙΕ'. Και εν συνεχεία πληροφορούμεθα ότι «με την εξαίρεση της “Ελένης” και της “Κίχλης” σε κανένα από τα ποιήματα που αναφέρει ο Κήλυ σαν ώριμα δείγματα της μυθικής μεθόδου του Σεφέρη, ο ποιητής δεν χρησιμοποιεί τη μυθική μέθοδο». Στον «Βασιλιά της Ασίνης», επί παραδείγματι, η

αναφορά στον μύθο εξαντλείται σε έναν συσχετισμό της σύγχρονης μοίρας με την αρχαία (δεν υπάρχει «υπαινιγμός στον Όμηρο» αλλά ονομαστική αναφορά του Ομήρου). Ο συσχετισμός αυτός δεν είναι μια αντικειμενική συστοιχία αλλά μια αντικειμενική διαπίστωση. Ο μύθος χρησιμεύει απλώς σαν ένας όρος σύγκρισης, και η διαφορά της χρήσης του στο *Μυθιστόρημα* είναι η διαφορά της παρομοίωσης από τη μεταφορά

— και αυτά μολονότι η διάκριση μας απομακρύνει πολύ από την περιγραφή της μυθικής μεθόδου του Eliot, κι ακόμη περισσότερο από το ίδιο το ποίημα, το οποίο κλείνει με μιαν εικόνα του ποιητή-persona (που χρησιμοποιεί το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο) «αγγίζοντας με

πλαίσιο, μια συνολική δομή (κι όχι απλώς ένα «δομικό στοιχείο») που μπορεί να χρησιμεύσει για να δώσει στη σειρά των είκοσι τεσσάρων ποιημάτων τη συνοχή που παρείχε η αφήγηση στο παραδοσιακό μυθιστόρημα, όπως υποστηρίζει ο Eliot στο κριτικό του σημείωμα.

Στην περίπτωση του ελισθητικού μοντέλου της μυθικής μεθόδου — του νέου είδους «επικού» μυθιστορήματος του Joyce — η παρουσία του μύθου, αν και συνεχής, είναι γενικά καλυμμένη²³. Στο *Μυθιστόρημα*, η παρουσία του είναι άλλοτε φανερή κι άλλοτε συγκαλυμμένη, αλλά με ή χωρίς το πλεονέκτημα της άμεσης αναφοράς, αυτή η «κάποια μυθολογία» βρίσκεται πάντα εκεί για να δώσει στην εικόνα της σύγχρονης πραγματικότητας του ποιητή μιαν ιδιαίτερη μορφή και σημασία, όπως κάνει από την αρχή ως το τέλος του μυθιστορήματος του Joyce. Δεν πρόκειται για μια «μέθοδο» με την έννοια μιας τεχνικής που ο ποιητής τη χρησιμοποιεί ορισμένες στιγμές, κατά την ανάπτυξη του ποιήματος, για να πλάσει συγκεκριμένα μυθικά επεισόδια, κι άλλες στιγμές απλώς την εγκαταλείπει. Εφόσον η μυθική διάσταση έχει εμπεδωθεί με τη φωνή, την εικόνα και τις υπαινικτικές αναφορές, όπως είναι ξεκάθαρα εμπεδωμένη στα πρώτα ποιήματα της ενότητας, καθετί που ακολουθεί συμμετέχει — συχνά μέσω του τόνου και των επαναλαμβανόμενων μοτίβων — στον αδιάκοπο παραλληλισμό που κάνει ο ποιητής μεταξύ του σύγχρονου κόσμου και της αρχαιότητας, είτε βγαίνει ανοιχτά στην επιφάνεια η μυθική διάσταση του παραλληλισμού είτε όχι.

Η «φωνή» του ποιήματος, η πολυπρόσωπη persona του, είναι μια κύρια ένδειξη της συνεχούς παρουσίας του μύθου. Έδειξα πιο πάνω πως

τα άγκυλά μας την αφή του [του αρχαίου βασιλιά της Ασίνης] πάνω στις πέτρες». Και για να φέρω ένα τελευταίο παράδειγμα, μαθαίνουμε ότι «στην “Εγκωμιά” δεν υπάρχει μύθος. Υπάρχει μόνο το θέαμα της ανασκαφής μιας αρχαίας πολιτείας και η περιγραφή της εμπειρίας που αισθάνεται ο ποιητής από το θέαμα αυτό» — κι αυτό λέγεται μολονότι το «θέαμα» περιλαμβάνει το μυστήριο που ο ποιητής αποκαλεί «μια ανάληψη» με τις κλασικές και χριστιανικές αποχρώσεις μιας μαρμαρίνης μορφής «με τ' άγουρα βυζιά της οδηγήτρας» που ανυψούται από τον αρχαίο τάφο για να εξαφανιστεί στον ουρανό και μολονότι ό,τι βλέπει κι αισθάνεται σ' αυτό το μυστήριο αποδίδεται με μια γλώσσα και μια εικονοποιία που βγαίνει από το «Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου» (βλ. *Απόκρυφα της Καινής Διαθήκης*, 18:2), το οποίο, φυσικά, μπορεί ή δεν μπορεί να θεωρηθεί μυθική πηγή ανάλογα με την πίστη του καθενός.

23. Ο ίδιος ο Βαγενάς (*Ο ποιητής και ο χορευτής*, σ. 272) αποκαλεί τη σχέση ανάμεσα στον αρχαίο μύθο και «στην εμπειρία» που περιγράφει ο Joyce «γαλαρή» και προσθέτει ότι «σε πολύ λίγα σημεία θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί σαν μια ερμηνευτική αναλογία».

αν και η φωνή μιλάει πίσω από διάφορες μάσκες, μιλάει με συνεπή τόνο και σε συνεπές ύφος, ανεξαρτήτως εάν εκφράζεται σε πρώτο ενικό ή πρώτο πληθυντικό πρόσωπο, απευθύνεται σε ένα δεύτερο πρόσωπο, περιγράφει ένα σκηνικό ή αφηγείται κάποια δράση. Εφόσον προσπάθησα ήδη να καθορίσω τη στάση και τη διάθεση αυτής της φωνής ή της persona, δεν χρειάζεται, νομίζω, να προσθέσω κι άλλους ορισμούς σ' αυτό εδώ το επίμετρο: αλλά επιθυμώ να τονίσω ότι εκείνοι που δεν την ακούν να μιλάει με τους επίμονους τραγικούς της ρυθμούς πίσω από τις ποικίλες μάσκες που φοράει ή μέσω των διαφορετικών προσωπικών αντωνυμιών που χρησιμοποιεί καθώς εκφράζει την εικόνα της διψάλας της απελπισίας ή σφυρηλατεί τον παραλληλισμό της ανάμεσα στον αρχαίο κόσμο και τη σύγχρονη θλίψη, διατρέχουν τον κίνδυνο να διαβάσουν το ποίημα με τρόπο αφελή και τελικά να χάσουν το σφυγμό του – αυτόν τον ιδιαίτερο σφυγμό που είναι μια από τις αγαθές συνέπειες της εκ μέρους του Σεφέρη αφομοίωσης του «δραματικού τρόπου έκφρασης» με τα «στοιχεία της τραγωδίας» που ο ίδιος αναγνωρίζει ότι ανακάλυψε στον Eliot δύο μόλις χρόνια πριν αρχίσει να γράφει το *Μυθιστόρημα*²⁴.

Αν ο ενοποιητικός τόνος αυτής της φωνής δεν φθάνει αρκετά καθαρά σ' αυτούς που είναι αναγκασμένοι να τον ακούσουν σε μετάφραση, η συνέχειά της και η σύνδεσή της με την «κάποια μυθολογία» της συλλογής παραμένει σταθερά φανερή στην εικονοποιία (imagery) που δίνει υπόσταση στη φωνή. Τα τέσσερα ποιήματα στα οποία ο Βαγενάς δεν βρίσκει «κανένα μυθικό υπαινιγμό» και τα οποία πιθανώς αναφέρονται «μόνο στη σύγχρονη πραγματικότητα» μπορεί να χρησιμεύσουν για να διευκρινίσω τη θέση μου. Ανακαλύπτουμε στο καθένα από τα τέσσερα αυτά ποιήματα τον ίδιο τόνο φωνής που ακούγεται και στα καθαρώς μυθολογικά ποιήματα (βλ. σσ. 124-5 πιο πάνω για σχετικά παραδείγματα), κι ανακαλύπτουμε στο καθένα συγκεκριμένες εικόνες που βγαίνουν από τη «μυθική ιστορία» την οποία αφηγείται η ποιητική σειρά: το ατέλειωτο ταξίδι σ' ένα άγονο τοπίο και μια πικροθάλασσα, ψάχνοντας για το πρώτο σπέρμα ή ένα άλλο χρυσόμαλλο δέρας ή το νοσταλγικό νησιώτικο σπίτι, το ταξίδι που σκιαγραφείται κατ' αρχάς στο πρώτο ποίημα της σειράς και διαγράφεται με ευκρίνεια στο τέταρτο. Το Ζ' απηχεί το Α' στις εικόνες του «νοτιά που φυσάει και μας τρελαίνει», στα φτερά του κύκνου και, πάνω απ' όλα, στο καταληκτικό ερώ-

24. «Γράμμα σ' έναν ξένο φίλο», *Δοκίμες*, Β', σσ. 11-12.

τημα: «Ποιος θα δεχτεί την προσφορά μας, στο τέλος αυτό του φθινοπώρου», που μας επαναφέρει στ' «ανάγλυφα μιας τέχνης ταπεινής» που οι ταξιδευτές του Α' έφεραν πίσω από το μαρτυρικό, τραυματικό ταξίδι τους, και στα «είδωλα και στολίδια» που αντλούνται για να χαρούν οι φίλοι μας του Β'. Στο Η', το σύγχρονο ταξίδι στο ένα ή το άλλο ελληνικό νησί γίνεται μέρος του μυθικού ταξιδιού καθώς οι ταξιδιώτες της πρώτης στροφής ανακαλύπτουν ότι ταξιδεύουν χωρίς προσανατολισμό, χωρίς την αίσθηση της «αφής» των νησιών που παραμένουν απρόσιτα (το τέλος του ταξιδιού, η Ιθάκη, είναι απαγορευμένη φυσικά για κείνους τους αδύναμους συντρόφους που έπεσαν από τη στέγη του παλατιού της Κίρκης αποχαυνωμένοι από τη μέθη ή για κείνους που έφαγαν τα Γελάδια του Ήλιου: κι αυτοί οι ταξιδιώτες του Η' φέρνουν στο νου τούς βολικούς ταξιδευτές του Δ' και συνάμα προμαντεύουν «τις αδύναμες ψυχές μέσα στ' ασφοδίλια» του ΚΔ'). Στο Ι', μαζί με την αναφορά στις Συμπληγάδες (μέσα από τις οποίες έπρεπε να περάσει ο Ιάσων και οι Αργοναύτες ψάχνοντας το χρυσόμαλλο δέρας) μαθαίνουμε πως εκείνοι που βρίσκονται στο άνω τοπίο, που μοιάζει μ' εκείνο που προβλήθηκε στα πρώτα ποιήματα της σειράς, κατεβαίνουν να δουν τα «σπασμένα ξύλα από ταξίδια που δεν τέλειωσαν», ένας ευδιάκριτος απόηχος από τα «ταξίδια που δεν τέλειωσαν» του πρώτου «αργοναυτικού» μέρους (Δ') της μυθικής ιστορίας του ποιητή. Ακόμη και σ' ό,τι φαίνεται να αποτελεί ένα από τα πιο προσωπικά και λυρικά ιντερλούδια της σειράς, το ΙΕ', η οικεία «φωνή» των πρώτων κομματιών κλείνει το ποίημα με εξίσου οικείες εικόνες, καθώς την ακούμε να λυπάται «όσους μονάχοι τους μιλούν σε στέρνες και σε πηγάδια / και πνίγονται μέσα στους κύκλους της φωνής» και «το σύντροφο που μοιράστηκε τη στέρησή μας και τον ιδρώτα / και βύθισε στον ήλιο σαν κοράκι πέρα απ' τα μάρμαρα / χωρίς ελπίδα να χραεί την αμοιβή μας» – το σύντροφο που είναι απολύτως βέβαιο ότι εδώ γίνεται φορέας ενός «μυθικού υπαινιγμού» σαν μια από εκείνες τις ελπιγοδικές μορφές από το ατέλειωτο ταξίδι του Δ', που δεν θ' αξιωθεί την Ιθάκη κι ένα όνομα για τις μέρες που θα 'ρθουν και που εδώ έχει μεταβληθεί «σύμφωνα με το πέρασμα του χρόνου και τις διαφορετικές συνθήκες του κόσμου μας», κατά τη διατύπωση του ποιητή στο σχόλιό του για το χαρακτήρα των μυθικών μορφών του έργου του²⁵.

25. «Μια σκηνοθεσία για την "Κίχλη"», *Δοκίμες*, Β', σ. 32.

Οι απόηχοι του μυθικού ταξιδιού και του άνδρου σκηνικού του —της μοναξιάς του, των μάταιων αναζητήσεων, των αμφίβολων προσφορών, της ανικανοποίητης νοσταλγίας και του ατέρμονου— είναι προφανείς σ' αυτά τα τέσσερα μέρη, αν και όχι τόσο άμεσα μυθοποιημένοι όσο σε άλλα. Το να αγνοεί κανείς τη λανθάνουσα —και καμιά φορά όχι και τόσο λανθάνουσα— παρουσία του μύθου στις περιπτώσεις αυτές, είναι σαν να σπάει την εμπρόθετη, απ' τη μεριά του ποιητή, συνοχή και συνέχεια και να χάνει σημαντικό μέρος από την τελική εντύπωση του κειμένου. Ωστόσο, περαιτέρω ανάπτυξη αυτής της άποψης, θα ισοδυναμούσε με υπονόμηση της δύναμης και της λεπτότητας του *Μυθιστορήματος*. Ύστερα από πενήντα περίπου χρόνια ζωής, η συλλογή αυτή εξακολουθεί να προβάλλει, με τη δική της απλή αν και δραματική ευγλωττία, τη νέα περιοχή που χαρτογράφησε για ένα αδιάκοπο πέρασμα ανάμεσα στον αρχαίο κόσμο και τη σύγχρονη ιστορία, όπως τόσο καθαρά σηματοδοτεί ο τίτλος της.

1983

Γιάννης Κιουρτσάκης

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΕΦΕΡΗΣ
ΤΟ ΟΡΑΜΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ
ΣΤΗ ΖΩΗ ΚΑΙ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ*

Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΟΠΟΙΟ ΘΑ ΣΑΣ ΜΙΑΣΩ, ο Γιώργος Σεφέρης, δεν συγκαταλέγεται σ' εκείνους που σφράγισαν με τη δράση τους την κοινή μας μοίρα —δεν ήταν πολιτικός, μολονότι υπηρέτησε με θέρμη τον τόπο του ως λειτουργός του κράτους. Δεν υπήρξε ούτε θεωρητικός-φιλόσοφος, ιστορικός ή κοινωνιολόγος: ποτέ δεν φιλοδόχησε να ορίσει τον Ελληνισμό ή να τον ερμηνεύσει. Είναι αδιαίρετα ένας μείζων ποιητής και στοχαστής, που μας έδωσε, μαζί με μια καινούργια αίσθηση της γλώσσας μας, μια βαθύτερη συνείδηση του Ελληνισμού· κι αυτό είναι ίσως ό,τι χρειαζόμαστε περισσότερο στις μέρες που ζούμε. Στοχαστής, επιμένω, αχώριστος από τον ποιητή, αφού —προειδοποιεί ο ίδιος— «η δουλειά [του] δεν είναι οι αφηρημένες ιδέες αλλά ν'

* Το κείμενο αυτό —πιστή καταγραφή ομιλίας που προοριζόταν να ακουστεί και έπρεπε να αναπτύξει το ευρύτατο θέμα της μέσα σε στενά χρονικά περιθώρια— δεν τεκμηριώνει ασφαλώς με πληρότητα τη θεμελίωση των απόψεων του ομιλητή στο σεφερικό έργο: ο αναγκαίος για μια τέτοια εργασία υπομνηματισμός θα κινδύνευε να υπερβεί σε έκταση το ίδιο το κείμενο. Άλλωστε, για τα έργα του Σεφέρη που εκδόθηκαν έως και το 1979, η αναλυτική τεκμηρίωση έχει γίνει στο βιβλίο μου *Ελληνισμός και Δύση στο στοχασμό του Σεφέρη*, «Κέδρος» 1979, στο οποίο παραπέμπω τον ενδιαφερόμενο αναγνώστη. Εδώ δίνω απλώς τις πηγές των παραθεμάτων μου με τον εξής τρόπο: τα κείμενα του ποιητή που εμφανίζονται πιο συχνά, δηλαδή τα *Ποιήματα* (η' έκδοση, επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, «Ικαρος» 1972) και οι *Δοκίμες* (γ' έκδοση, επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, «Ικαρος» 1974, τόμοι 1 και 2) δηλώνονται με τις συντομογραφίες Π., Δ.1. και Δ.2 και η παραπομπή σ' αυτά γίνεται με παρένθεση στο τέλος κάθε παραθέματος, ενώ όλες οι υπόλοιπες παραπομπές βρίσκονται στις σημειώσεις που το κείμενο υποδεικνύει με αριθμητικό δείκτη.